

EL HUMOR DE TORRENTE BALLESTER Y SUS TÉCNICAS ¹.

José Manuel García Rey

¹ Comunicación leída en el Congreso Internacional “A obra literaria de Torrente Ballester”, Ferrol, Facultad de Humanidades (Campus de Ferrol), el 15 de abril de 1999.

1. Prolegómenos.

Parafraseando a Luis Buñuel (él hablaba de Valle Inclán y pretendía la impostura),² os diría que la otra noche, mientras dormía, sentí unas cosquillas, encendí la luz y vi que por todo el cuerpo me corrían Torrente Ballesteres pequeñitos. Pues sí, la comunicación me ha puesto frente a muchos Torrente Ballesteres, uso la gramática del cineasta, de los que me ha parecido que valdrá la pena, en tan pocos minutos, mostrar algunos; se verá que no son precisamente pequeñitos.

He centrado el tema en dos facetas muy destacadas de su obra y que están presentes en ella de manera constante: el humor es una —visible, amplia—; y quise mostrar también cómo el humor se vincula y a veces se confunde con algunos procedimientos narrativos, estableciéndose entre ellos una relación compleja y efectiva.

El consenso de la crítica destaca como característica primordial de la obra de TB el intelectualismo —elemento, a primera vista, negativo en relación a las apetencias del gran público lector—; deberíamos mencionar en segundo lugar el humor, éste, positivo y quizá compensatorio.

² Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Madrid, Plaza & Janés, 1982, pág. 141.

Elaborar una comunicación sobre el humor en la obra de TB tiene dos facilidades evidentes y otra agregada. Primero hay que entender que la presencia del humor privilegia el contacto con la literatura, porque es buena cosa y porque no es habitual, no abunda en ella; pero hay, además, un plus en el humor elaboradísimo que TB alcanza, dosifica y desarrolla con maestría en su madurez creativa. A este tipo de humor se le llama habitualmente cervantino, porque es vitalista, juguetón, intelectual, amable, imaginativo, crítico a veces, comprensivo casi siempre.

2. Variedades de humor.

La obra de este creador frecuenta todos los niveles de humor y de la comicidad, entendiendo que hay una diferencia entre ambos —la misma diferencia que va de la sonrisa a la risa—; considerado de esta manera, el humor es una ‘vuelta de tuerca’, una profundización de lo cómico, como opina algún tratadista³.

El humor ha seguido, en los textos de TB, el camino que lleva de la crítica dura e intransigente a la sociedad y al individuo, a una visión más tolerante y humanizadora, en la que se manifiesta el conocimiento experimentado de la vida y un sentimiento de “ternura” y “comprensión indulgente” (sigo los conceptos de Fernández Flórez) del género humano. Lo cómico se convierte en humor, y a partir de este momento, el humor será la manera de observar y recrear el mundo: una *weltaunghauung*, una forma de apreciar las cosas, y una particular manera de escribir: una cos-

³ Julio Casares defiende esta idea (*El humorismo y otros ensayos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961), sin embargo Bergson (que titula su trabajo intencionadamente: *La risa*), no participa en un sentido estricto de esta idea y matiza mucho más. Parte de una definición del hombre como el animal que ríe y, aunque habla de lo cómico y lo relaciona con el autismo (“lo cómico es aquel aspecto de la persona que lo hace asemejarse a una cosa”) entiende siempre en la risa una “segunda intención” (humillar y/o corregir), con lo que agrega elementos de carácter moral, ético, etc. También encuentra una diferencia sustancial entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo. Pero en ningún momento establece esa dicotomía ni ese juego de opuestos.

movisión en la que humor e intelectualismo se encuentran y combinan en múltiples relaciones, ocupando una franja temática importante, en la que TB llama su “minifundio literario”.

2.1. El humor y sus técnicas.

Sin ánimo de agotar ni de apuntar siquiera toda la gama que TB expone de lo cómico (y que cubre desde el chiste vulgar u ordinario hasta la más delicada situación donde el humor se tiñe de lirismo y de ternura), quiero puntualizar algunas formas de humor que yo encuentro muy vinculadas al ejercicio de las técnicas narrativas que TB manejó y combinó con prodigalidad.

TB es un escritor que ha demostrado poseer un conocimiento importante de los entresijos de la creación de la novela. No sólo ha leído a James Joyce —cuando casi nadie lo conocía en España—, sino que practica en la década del 40 una literatura vanguardista (en obras como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* o *La Princesa durmiente va a la escuela*, en las que hay ecos o simples parentescos con el proyecto temprano que Torrente Ballester llamó “Historias de humor para eruditos”, de las cuales vieron la luz, tardíamente como un remanente de aquellos años creativos, *El hostel de los dioses amables* y *Mi reino por un caballo*).

Sin embargo podemos observar en varias de sus novelas la aparición de “historias entrometidas o extemporáneas” y “personajes-cometa” que se ven incluidos en los relatos como si una fuerza colosal los colocara allí, contraviniendo todos los conceptos de las conveniencias y el comedimiento. Paso a mostrar algunos ejemplos. Comenzaré por uno de los sencillos.

2.1.1. El personaje crea la función.

En *Fragmentos de Apocalipsis*⁴, Felipe Segundo (personaje de los que llamo “cometas”), se encuentra con Pablo Bernárdez y, en medio de unos comentarios de carácter general y llenos de lugares comunes, le refiere el cuento siguiente:

⁴ *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977.

Era una viejecita, muy viejecita, de esas que ya no quedan; vestida toda de moaré, y un camafeo al cuello. A sus pies, la nieta preferida leía un libro, y cuando no entendía una palabra, se la preguntaba a su abuela, y la abuela, muy cariñosa se la explicaba. Pero, de pronto, la niña se le quedó mirando. ‘Abuela, ¿qué es adulterio?’ ‘¡Eso no te importa todavía, niña! Cuando seas mayor...’ Pero se interrumpió, una sombra apareció en su clara frente, a la que llevó la mano. ‘¡Ay, Pepe!’, exclamó. Corrió a su cuarto, abrió un armario, y el esqueleto de Pepe cayó a sus pies, en medio de una nube de polvo. ¿Verdad que es un buen chiste?” “Ya lo creo, de los mejores.” “Muy delicado, además. Se puede contar entre señoras.” “Ahora, entre señoras, se puede contar todo.” “Sí, las costumbres evolucionan. Pero el chiste revela que el ingenio español es inagotable.” “Eso ya lo sabíamos.” “Cuéntelo, cuéntelo por ahí. Propagar estas cosas es hacer patria.” “Que lo diga” (pág. 67-684).

En Felipe Segundo se juntan una abstracción en la que se observa la parodia histórica y una alusión al concepto ‘raza’ que recuerda un viejo concepto de lo español presente en el pensamiento de José Antonio Primo: España es ‘*una unidad de destino en lo universal*’. La ironía está presente en la finalidad vulgar, en que el ingenio se emplea en una ociosidad sin provecho.

Pero el personaje no hace más que contar cuentos, asalta literalmente al narrador y a otros personajes, en medio de la lluvia, para contarles sus cuentos (seis en total a lo largo de 400 páginas). En una novela como FA, tramada con los hilos a la vista, este personaje parece justificarse a partir de su presencia. Este gesto del novelista parece un pulso o una broma:

He nombrado la torre, y ahí está. Ahora, si nombro la ciudad, ahí estará también. Entonces, digo: catedral, monasterios, iglesias, la universidad, el ayuntamiento, el palacio del arzobispo; y digo: rúas, plazas, travesías la carrera del Duque, el callejón de los Endemoniados, el pasaje de Vai-e-ven [...] (pág.16).

El personaje crea la función (una función secundaria, que no dinamiza la acción ni tiene oponente), se convierte en hilo del telar, de la farrapeira, como le llama con intención el autor. Es, en verdad, una creación del lenguaje (¿milagro, podríamos decir?); “eres un conjunto de palabras”, se dice el personaje-narrador de FA a sí mismo. Pero ya en *La Saga/Fuga*⁵ de J.B. había descubierto y puesto a andar TB un personaje-cometa, de esos que vuelven con una lógica propia, enganchándose en el relato como elementos epifenoménicos. Se trata de don Benito Valenzuela que, como Felipe Segundo, parece demostrar que el texto puede hacer lugar para funciones secundarias y que éstas se justifican únicamente por su presencia, un ya-haber-estado. Buena parte de FA responde a este concepto y su poética la sostiene. Como suele ocurrir, la práctica nos pone delante de casos que no respetan la teoría.

[...] a la hora en que don Benito Valenzuela, godo activo y singular, activaba su singularidad al mismo tiempo que singularizaba su actividad, y aunque activamente singularizase, singularmente activaba, y la singularización de la activación, si bien no del todo equivalente a la activación de la singularización, podía confundirse con ella merced a la doble apariencia de actividad singularizada o de singularidad activada que ofrecía el conjunto, lo cual, como es obvio, le permitía moverse dentro de tal construcción dialéctica bien inclinándose y, por decirlo así, prefiriendo la singularidad, bien concediendo a la actividad algo de su singularidad y de su tiempo. La inclusión, sin embargo, de este factor, el tiempo, en la construcción teórica, creaba matices, o quizá planos nuevos, como el tiempo de la singularización activa, el de la activación singular, así como la singularidad temporal, la temporalidad activa y la actividad síngulo-temporal abstracta, que era, con mucho, la dilecta al mismo tiempo que la imposible[...] (pág. 276-2775).

⁵ *La saga/fuga de J.B.*, Barcelona, 1980.

El texto es de la S/F y se desarrolla aún a lo largo de media página; recuerda aquel famoso de Feliciano de Silva, (citado por Cervantes en el *Quijote*): “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace...”. Allí se parodiaba a los libros de caballerías, que llegaban al extremo del absurdo juego de palabras que perdía toda relación con la realidad y con cualquier sistema lógico; aquí, la burla tiene como referencia el discurso que, requiriendo el aspecto de lo racional y científico, no va más allá del mero palabrerío que quiere aparentar lo que no es.

También surge el humor de los lugares comunes (el amor, el sexo, el hambre), pero en muchas ocasiones nace del mismo lenguaje, del vaciamiento de las viejas fórmulas que prometen la seriedad del análisis (tantas veces arrogante, estéril, frío, inútil), pero que ahora sirven para sostener una teoría absurda de una ciudad que levita, de unos ojos humanos que han recorrido un largo camino desde el colodrillo hasta su posición actual.

2.1.2. El personaje crea la ficción.

En la S/F nos encontramos con una invención súbita en la que técnicas literarias y humor corren paralelos y se vinculan estrechamente. José Bastida oye la teoría de la levitación de la ciudad, Castroforte, e inmediatamente se le ocurre la idea del “Tren Ensimismado”. *“Me sentí, de momento, más tímido que de costumbre. Pensé que acaso el Saber Hermético le permitía, si no adivinar, al menos barruntar lo que se me había ocurrido. Pero no solamente era ya tarde para dar marcha atrás — la mención del Tren Ensimismado, si por una parte le molestaba, por otra le atraía. No había más que fijarse en el brillo de sus ojos— sino que yo mismo no lo deseaba, pues, en lo íntimo de mi conciencia, me sentía muy orgulloso de lo que estaba inventando”* (pág. 189). Aquí el personaje elabora una ficción que, por más absurda o disparatada que parezca, no es más que ficción dentro de la ficción —aunque en ésta se inserta otra ficción relativa al Corredor de Maratón, que retrasa la anterior—; el humor surge del disparate presentado con una lógica clara y aparentemente cierta; no parece un recurso extraño a los habituales. Inventar historias entra en las capacidades naturales del personaje desde siempre. Menos frecuente es que el personaje se invente una historia paralela (como lo hace Justo Samaniego en FA) y use los personajes del narrador-autor.

2.2. Una derivación curiosa, casi extrema.

Rizando el rizo, extremando los resortes narrativos, TB nos muestra cómo Justo Samaniego no sólo es capaz de usar los personajes del autor sino que se los roba y les tuerce el destino. Pero antes tengo que explicar alguna cosa.

Se trata de un episodio cómico y humorístico que quiero relacionar con otro de FA. Esta vez es la creación de un personaje.

FA se desarrolla en varios niveles, uno es el diario de trabajo del narrador-autor, en el que escribe (el 22 de junio): “No sé qué hacer. Tendré que discutirlo con Lénutchka”. Estamos en la página 82, Lénutchka no había sido mencionada siquiera; en la 94 aparece ese personaje que se irá enriqueciendo y matizando como tal a lo largo de la novela, hasta que el otro personaje se lo apropia e, incluso, le cambia el destino.

Aquí nos enfrentamos entonces al humor complejo que suele aparecer en la obra de TB. Que el personaje invente, como ya vimos, es normal; lo que no es tan normal es que coja los personajes del narrador ni mucho menos que se los transforme cambiándoles las inclinaciones sexuales. Además de todo, hay aquí el empleo de unas técnicas novedosas y llenas de ingenio.

2.3. Historias entrometidas o extemporáneas.

Ejemplos de historias de este carácter hay muchos y voy a citar algunos de los numerosos que aparecen en FA (novela que ejemplifica, a mi parecer, mejor que ninguna otra, hasta qué punto la ficción prende en la imaginación del lector más allá de las “leyes de la verosimilitud y las convenciones habituales del discurso ficcional”).

La más elemental es la historia de Manolito y los Caballeros Templarios; éstos aparecen en la catedral por las noches, según cuenta el niño. Lo cómico (y es una zancadilla para los realistas) es que todos hacen que le creen pero, en verdad, no lo demuestran. Sin embargo, hay un personaje que no hace caso de las advertencias del niño y resulta atropellado y muerto por los caballeros.

Otro caso importante es el del tirano (personaje recurrente en el ‘minifundio literario’ de TB), que se amplía y combina aquí con el tema de los dobles y un juego interminable de pesquisas y sustituciones.

En tercer lugar quiero mencionar la historia de Marcelo y Balbina, que el narrador-autor dice recuperar de una novela abortada y recuerda a ciertos mecanismos cervantinos.

Dejo para el final la más exagerada de estas historias; me refiero a los fragmentos de apocalipsis de Justo Samaniego (ocho en total, agrupados en cinco secuencias proféticas). Estos textos, excrecencia de la novela, llegan a contender con el resto de la novela (la gracia está en que la novela se nutre y enriquece con todo esto) o, dicho de otra manera, todo ese juego es la novela en la que los textos de Samaniego contienen (a manera de oponentes) respecto a los otros textos.

3. El juego y la libertad.

El humor también participa en la creación del personaje, ya sea desde los componentes externos como el nombre con que se lo designa, como desde su misma apariencia. Tenemos en FA, por ejemplo, más de una docena de nombres que, sin previo aviso, se aplican a una monja que dice viajar al infierno para contarle a los habitantes de Villasanta de la Estrella a quiénes de esa ciudad ha visto allí. Estos nombres van de ‘Madre Transfiguración’ a ‘Sor Puñetera’. Pero en *Quizá nos lleve el viento al infinito* nos encontramos con un personaje que varía de nombre y de figura: una personalidad o conciencia que va buscando cuerpos donde habitar. Claro que esto es ya literatura fantástica. Este sutilísimo procedimiento es empleado (de manera más patente en el cine) por Luis Buñuel en el mismo año (1977), en *Ese oscuro objeto del deseo*, en que emplea dos actrices para el mismo papel. “Muchos espectadores no se han dado cuenta de que son dos”, afirma en sus memorias. Esto es algo que un oído atento puede observar también en algunos doblajes.

La fabulación, el ingenio y el humor se han combinado en la obra de TB para conseguir una literatura divertida y profunda en una época en que el seco experimentalismo acabó con el deleite de la lectura. Y el empleo de las técnicas (que es donde el escritor debe variar, según creo) parece haber sido más resultado que búsqueda, más necesidad que objetivo. TB recupera —no sé si conscientemente y de manera espontánea— el

interés por la fábula, y pasa a ser placer nuevamente, distracción y juego. Claro que, como todo juego intelectual, requiere la agudeza y la imaginación, y, lo que es también importante, una complicidad en la lectura, una manera peculiar de entender el humor y la ironía.

En esta forma de apreciar el mundo hay complicidad, todo se aprecia en un plano de igualdad, se alía con el juego. La crítica existe, pero tiene más peso la advertencia contra la pedantería, contra la falta de imaginación. Es necesaria una mente abierta, un ente nuevo o novedoso que permita romper con la estructura del antiguo sistema (que él ya había probado en JM) tan vinculado al llamado realismo y con el que tiene su mentís en *Los gozos y las sombras* y *Off-side*. Sin embargo es en la narración fantástica donde encuentra la medida necesaria, donde el discurso ficcional se expande hasta sus límites rompiendo las convenciones y creando una poética del personaje y el narrador diferente a la que estábamos acostumbrados. Creo que esto se aprecia claramente en FA y en QLLV. Refiriéndose al fenómeno de los heterónimos del gran poeta luso Fernando Pessoa, escribe Torrente:

¿Habrá algo más desesperante —se pregunta TB— que un sistema como el de Hegel (o el de Tomás de Aquino), perfectamente ordenado e irremediablemente unitario y concordante? Esos colosos del aburrimiento, campeones, sí, de la dialéctica y de otras inutilidades, pretendidos buscadores de una verdad objetiva que en realidad están inventando (con la mejor intención y sin darse cuenta), lo que en el fondo proponen es la muerte del espíritu [...]. Porque a lo único positivo a que hemos llegado después de tantos miles de años de excogitaciones brillantes, organizadas y penosas, es que, para entender eso que llamamos realidad, y que no sabemos qué es, hace falta un sistema. pero que sirve cualquiera de los existentes o de los que puedan inventarse.

Se trata de aceptar estas normas mínimas y entonces cualquiera puede jugar a la fácil inteligencia de las cosas.

4. El humor: una cosmovisión.

El humor se convierte muy a menudo en un elemento de múltiples facetas o caras, integrado completamente en la mirada global, al concepto integral de la ficción. A esto es a lo que nos referimos cuando hablamos de *weltaungshauung*. Se trata de una manera de sostener el discurso, pres-tándole un tono característico que no se abandona hasta el final. De ahí que podamos advertirlo en el punto de arranque de la ficción transformando los elementos, desprendiéndolos de su contexto serio —a veces trágico— (“¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!”), para convertirlos unas líneas más adelante en comedia (“*Aquella señora enlutada que se llama la Tía Benita dos Carallos por los muchos que mete en la conversación, quizá para garantizar la veracidad de sus afirmaciones [...] pega voces allá en lo alto de la escalinata, voces tremendas, voces desgarradas, etc.*”). Tomo los ejemplos del inicio de S/F.

El humor y el juego y forman parte de la *weltanschauung* del autor: la visión crítica, humorística y juguetona con la que se enfocan conceptos tan serios como pueden serlo la historia, la personalidad o la literatura. No hay que olvidar que todos esos elementos se entretejen en un complejo mundo de relaciones (el ‘minifundio literario’ de TB) que en esta o en aquella novela tiene distintos comportamientos. El novelista articula y desarrolla con habilidad e imaginación una serie de núcleos narrativos de su preferencia en una poética muy elaborada.

Sin embargo, el germen del humor de TB hay que buscarlo más atrás, en los años cuarenta, cuando concibe la idea de varios relatos bajo el título genérico de “historias de humor para eruditos”, de los que tardíamente redactó dos, incluidos en *Las sombras recobradas*, en 1979. No sé qué cosa hubieran resultado esas novelas, tal vez no importe que no hayan sido escritas; lo verdaderamente importante es que aquel mundo, que iba desarrollándose en el interior del novelista, maduró y cuajó en varias obras rotundas y decisivas. He aquí lo positivo: a partir de hoy TB es texto y cualquiera, su lector.